

## Le je lyrique chez Léopold Sédar Senghor

### The I lyric at Leopold Sedar Senghor

ROSTAND SYLVANIUS BOBO

Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan

rostandbobo@gmail.com

#### Abstract

This study addresses lyricism from the point of view of the person who supports the poem. The lyrical I has double the actual subject or empirical subject. Studying the lyrical I necessarily raises the more general problem of the relationship between the author and the narrator, the real subject and the one who says I. The lyrical subject will be seen here not as a faithful reflection of an empirical subject, much less as pure fiction, but rather as a stylized projection of the poet, Leopold Sédar Senghor in this case whose poem *The Kaya Magan* serves as a corpus. It is, from the figure of the lyrical subject that the analysis will emerge from the text, to discover the intimate self of the cantor of negritude and to reveal some essential features of Senghoian lyricism.

#### Key-words

Lyrism, I lyric, self-allegorization, ode, negritude.

#### Resumen

El presente estudio abarca el lirismo desde el punto de vista de aquel que escribe el poema. El yo lírico tiene un doble enfoque, el sujeto real o el sujeto empírico. Estudiar el yo lírico despierta necesariamente el problema general de la relación entre el autor y el narrador, incluso el sujeto real, el que dice el yo. El sujeto lírico se estudiará aquí, no como el reflejo fiel del tema empírico, aun menos como una pura ficción, sino como una proyección con estilo propio del poeta Leopold Sédar Senghor en particular, cuyo poema titulado *El Kaya Magan* nos sirve como corpus. A partir de la figura del sujeto lírico el análisis pretende descubrir el yo íntimo del cantor de la negritud y desvelar de ese modo algunos rasgos esenciales del lirismo sengoriano.

#### Palabras clave

Lirismo, yo lírico, auto-alegorización, oda, negritud.

## 1. Introduction

Le concept lyrisme vient de la lyre, l'instrument qui accompagnait les chants des aèdes dans la Grèce. Si l'adjectif lyrique est plus ancien dans la langue française (XVI<sup>e</sup> siècle), le substantif *lyrisme*, néologisme hérité du Romantisme au début du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît comme l'expression de "l'hégémonie romantique du genre lyrique, voire l'identification complète de la poésie à sa part la plus subjective" (*Encyclopaedia univesalis*). Le lyrisme se reconnaît à trois principales caractéristiques, à savoir la subjectivité, le chant et l'idéalité. En effet, "expressive, elle (la poésie lyrique) tient d'abord du cri, mais s'attache à idéaliser une émotion intime et immédiate, au moyen d'un développement harmonieux" (*ibidem*). Ces aspects du lyrisme sur lesquels pourrait se dégager un consensus minimum ne devraient pas faire occulter les divergences relatives à sa définition et à sa catégorisation comme genre, courant ou simple catégorie littéraire. Jean Michel Maulpoix par exemple y a consacré de nombreuses publications notamment *Du lyrisme* (2000) et *Pour un lyrisme critique* (2009). À propos du sujet lyrique, il affirme:

Le sujet lyrique ne se reconnaît pas, comme le sujet pensant, dans l'unité stable du 'cogito', mais se diffracte et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits. Il se cherche, se perd puis se retrouve, dans un constant jeu de miroirs et d'illusions. Plus qu'un autre, il courtise cette 'maîtresse d'erreur et de fausseté' qu'est l'imagination. (2000: 375).

Il pose le sujet lyrique comme l'antonyme du sujet pensant: l'un est agité, fantasque, irrationnel, l'autre stable, rationnel. L'un a pour maîtresse de logis la folle imagination, l'autre est gouverné par la raison. Comme tout émotif, le sujet lyrique est un être de contradictions. Pour Maulpoix, il est agité par deux principales contradictions. La première se traduit par le fait que le sujet lyrique est le siège de forces tout à la fois centrifuges et centripètes: "un centre et un point de fuite. Pour reprendre une formule de Baudelaire, il se concentre et se vaporise, personnel et impersonnel à la fois." (2000: 377). La seconde réside en ceci "qu'il s'analyse en même temps qu'il se dit." (*ibidem*). Autrement, en même temps qu'il projette sa personnalité intime hors de lui, il se décrypte; épanchement et cogitation, extraversion et introspection allant de pair chez ce dernier. La preuve aussi qu'il n'est pas aussi radicalement émotif comme aurait pu le suggérer la dichotomie ci-dessus. Doué de raison comme tout homme, il s'abandonne plus aisément à ses émotions que tout autre; même quand il se mêle de raisonner, l'émotion toujours revient au galop et l'emporte dans l'ivresse de sa course effrénée.

En lieu et place de "sujet lyrique", Fromilaghe et Sancier parlent plutôt de "sujet poétique-lyrique" ou "ethos poétique" qu'elles définissent comme "cette image de lui que construit et projette le sujet poétique-lyrique, cette constitution d'une manière d'être au

monde.” (2005: 17). Elles intègrent un terme emprunté à la rhétorique aristotélicienne: *ethos*<sup>1</sup>. L'on peut retenir avec elles que l'*ethos* poétique est le résultat, le produit de la construction d'une image de soi. Elles se gardent bien de situer la part de la raison et de l'émotion dans une telle entreprise. L'*ethos* poétique-lyrique nous apparaît de ce point de vue comme un *ethos* discursif, construit par le poète au fil du texte.

Au-delà de son instabilité le sujet lyrique, comme instance productrice des textes littéraires, se projette lui-même dans ses écrits, se dit et se représente discursivement. Dans les autres arts comme la peinture et la danse par exemple, cette écriture de soi respectivement se fait graphiquement et kinésiquement; le lyrisme étant par essence transversal à tous les arts. *Ethos* poétique lyrique et je lyrique se réfèrent à la même réalité, en dépit de quelques nuances légères. Tenus pour équivalents, ils seront indifféremment employés dans la présente étude qui se situe dans le prolongement des approches axées prioritairement non plus sur la définition du concept, son histoire tumultueuse mais plutôt sur l'énonciateur du texte lyrique. Il s'agit, comme Rabaté dans la présentation de l'ouvrage collectif, *Figures du sujet lyrique*, le souligne:

Aller voir donc du côté du sujet lyrique, de ses inflexions, propres, de ses modes de discours, comme de ses postures privilégiées. Caractériser ce sujet qui dit 'je', qui énonce subjectivement ses émotions, pour en cerner les contours, si faire se peut (1996: 6).

Cette posture soulève la question de la relation entre le sujet réel, l'auteur ou le poète, le 'sujet empirique' en somme et le je lyrique. Ce dernier est-il le reflet fidèle du sujet réel, de l'auteur du texte? Dans la polémique soulevée par ces questions et qui oppose les partisans de la conception *biographiste* pour qui le sujet lyrique est un sujet autobiographique à ceux qui pensent plutôt qu'il n'est que pure fiction, Dominique Combe<sup>2</sup> suggère une sorte de *via media*. Il exprime la synthèse qu'il opère en ces termes:

Ainsi, le sujet lyrique apparaîtrait comme un sujet autobiographique 'fictionnalisé', ou du moins en voie de 'fictionnalisation' – et, réciproquement, un sujet 'fictif' réinscrit dans la réalité empirique, selon un mouvement pendulaire qui rend compte de l'ambivalence défiant toute définition jusqu'à l'aporie (1996: 55-56).

- 
- 1 Ramené au schéma triadique de la communication, *ethos* désigne l'instance productrice du discours, (l'orateur, le poète...), quant au *logos* et au *pathos* ils renvoient respectivement au discours et à l'auditoire. Du grec *ethos* signifie la manière d'être de l'individu, son caractère habituel. Dans la rhétorique aristotélicienne, *ethos* renvoie aux mœurs. C'est l'image que le *rhéteur* donne de lui dans son discours laquelle participe à la persuasion de l'auditoire. En mettant en scène ses mœurs, ses valeurs morales, il se rend crédible et dispose ainsi l'auditoire à adhérer à son discours. Dans la droite ligne des travaux d'Aristote, Michel Meyer (*La rhétorique*: 2004) et Ruth Amossy (*L'argumentation dans le discours*: 2006) vont insister sur la double dimension de l'*ethos*. Pour Meyer, il est question d'*ethos* projectif ou immanent (image que l'orateur projette de lui-même. C'est l'orateur tel qu'il voudrait que l'auditoire le perçoive) et d'*ethos* effectif ou non immanent (celui qui parle effectivement). Les termes équivalents chez Ruth Amossy sont: *ethos* préalable ou pré-discursif et *ethos* discursif.
  - 2 Dans sa contribution "La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie" in *Figures du sujet lyrique* (1996: 39-63), Dominique Combe insiste sur cette polémique (les auteurs, leurs argumentaires).

D'où notre postulat de base que le je lyrique du poème *Le Kaya Magan* qui nous servira de corpus, comporte un savant dosage d'autobiographie et de fiction qu'il nous faudra déterminer. Le poème est une écriture de soi fictionnalisée. Cela suppose que l'on admette, au préalable, avec Rabaté que le je lyrique un 'je' est construit par le poème:

Car il y aurait bien un sujet lyrique, non pas constitué et préalable au poème puisque, c'est là un fil qui court entre tous les textes, le sujet lyrique se crée par et dans le poème; sa voix émerge à mesure mais selon les modes de figurabilité et des dispositifs d'énonciation (un placement de la voix et des types d'adresses particuliers) qui peuvent se caractériser différenciellement (1996: 8).

Il sera ainsi loisible, à partir de l'analyse des indices textuels, de faire émerger la figure du je lyrique, ses traits majeurs et les procédés langagiers qui les soulignent. Les résultats de l'analyse structurale seront régulièrement confrontés au contexte. En effet, ce serait amputer gravement un texte négritudien que de le couper de l'environnement socio-culturel d'où il émerge. L'identification du je lyrique à travers ses figurations dans le poème saura nous révéler le moi intime du poète. Les lignes de force du lyrisme senghorien que l'étude de l'ethos poétique lyrique dévoilera permettront assurément d'éclairer sous un autre jour ce grand texte de la négritude.

## 2. Auto-allégorisation et amplification du sujet lyrique

La stylisation du sujet empirique, sa fictionnalisation dans le poème-cible repose pour l'essentiel sur deux principales figures rhétoriques: l'allégorie et l'amplification. Bien avant, il importe de revenir sur quelques indices de la première personne.

Les traces du je lyrique les plus évidentes sont les indices grammaticaux de la première personne (pronoms personnels, possessifs, désinences verbales). À ceux-ci s'ajoute la ponctuation expressive (les points d'exclamation et les tirets dans le cas d'espèce). L'on a pu dénombrer près d'une quarantaine de pronoms et adjectifs possessifs de la première personne répartis comme suit: je/j' (onze occurrences); un moi; ma/mes/mon (vingt-huit occurrences). Cette omniprésence de la première personne, qui d'ordinaire montre aisément l'implication du locuteur dans son discours, souligne, ici de façon évidente, que Senghor est tout à la fois l'énonciateur, le sujet et l'objet de son discours, comme c'est bien souvent le cas dans la poésie lyrique. À ces marques de la première personne s'ajoutent quelques signes de la ponctuation expressive: cinq points d'exclamation et trois tirets. Les points d'exclamation traduisent, dans le poème la fierté ("Kaya-Magan je suis!") à laquelle se mêle à la joie, l'extase ("Le ravissement de vous émaillant les plaines du silence!"). L'évocation de soi et de certains personnages du passé du poète comme les "Guélowârs des neuf tatas" et "l'étrangère aux yeux de clairières, aux lèvres de pomme cannelle au sexe de buisson ardent" est chargée d'émotion. Les trois tirets, pour leur part, sont exploités à des fins de soulignement d'une

lexie ou d'un syntagme nominal. Senghor l'intercale audacieusement, par exemple, entre un substantif et son épithète en contre-rejet:

Pour tous ceux-là qui sont entrés par les quatre portes  
sculptées-la marche  
Solennelle de mes peuples patients!

En ce qui concerne l'analogie, il est aisé de voir que la représentation de soi a pour terme pivot, le désignatif Kaya Magan<sup>3</sup> autour duquel gravitent des sous-thèmes qui en révèlent les différentes facettes. Tout le poème pourrait se ramener à la formule simpliste suivante: je = Kaya Magan. La dimension prosographique du portrait qui se dessine subtilement peut se résumer en quelques traits physiques comme les seins ("mamelles d'abondance"; "seins forts d'homme"); la poitrine; les narines; le front ("front bombé"); la chevelure ("cheveux serpents"); la voix ("des lions distants au charme de ma voix") lesquels sont exprimés pour l'essentiel par des synecdoques particularisantes à valeur de symboles. L'éthiopée met en en exergue, les qualités morales suivantes: la sagesse ("cervelle de sage"; "maître de l'hiéroglyphe") et la force surnaturelle ("roi de la nuit noire"; "j'unis la nuit et le jour"). Il est maître du jour (ésotérisme) et de la nuit (exotérisme); maître du temps et de l'espace ("Je suis Prince du Nord du Sud, du soleil levant-Prince et du Soleil couchant"). Cette force surnaturelle va de pair avec la témérité dont elle est la source ("je suis le buffle qui se rit du lion, de ses fusils chargés jusqu'à la gueule). À cela s'ajoute la magnanimité à travers l'image du bon berger protecteur, affectueux, nourricier et l'opulence ("roi de l'or"). Toutes ces métaphores représentent le poète comme est un roi tout à la fois fort, virile et tendre; paternel et maternel, sage, initié aux secrets de la nuit (ésotérisme) et maître des connaissances exotériques (hiéroglyphes). Dans cet autoportrait, la peinture des qualités morales l'emporte largement sur l'aspect physique. Il y a ainsi un terme imageant principal (Kaya Magan) dont les facettes génèrent les autres images. Les deux caractéristiques majeures de l'allégorie<sup>4</sup> se retrouvent ici: la continuité de l'expression figurée (la métaphore filée qui parcourt le poème est fondée sur l'assimilation du je lyrique au Kaya Magan) et la personnification d'une idée abstraite ou concrétisation de l'abstrait (les éléments concrets auxquels le poète s'identifie renvoient, en fait, à des valeurs comme nous l'avons montré ci-dessus). L'analogie, parce qu'elle est continuée et qu'elle vise à souligner des valeurs, des qualités abstraites correspond davantage au mécanisme de l'allégorie.

3 Kaya Magan qui signifie "roi ou maître de l'or" est le nom des souverains de l'empire du Wagadu (empire du Ghana pour les voyageurs arabes). Fondé par les Soninké au début de notre ère, il cédera son hégémonie à l'empire du Mali de Soundjata Keita au XII<sup>e</sup> siècle. Le plus illustre de tous les Kaya Magans demeure Kaya Magan Cissé, fondateur de la dynastie des Cissé au III<sup>e</sup> siècle.

4 Du grec *allégorein* (*allos*, signifiant "autre", et *agoreuein*, signifiant "parler") qui veut dire "parler autrement". Cette figure de rhétorique présentée quelquefois comme une variante des tropes, précisément une forme particulière de la métaphore filée qui représente une notion abstraite de manière concrète, une incarnation d'une idée abstraite.

Dans cette construction du je lyrique, l'amplification est la deuxième figure de rhétorique majeure. Elle se manifeste par l'intrusion du merveilleux et la dilation du temps et de l'espace. En effet, dans l'évocation de soi, Senghor ne mentionne les qualités physiques sauf pour leur donner un aspect fabuleux: "mamelles d'abondance", "cheveux serpents" qui rappellent la méduse de la mythologie grecque, "front bombé" symbole de d'érudition dans les traditions africaines, voix qui effarouche même les lions. Ainsi, le rituel des images associées au souverain provoque une mutation du Kaya-Magan, lequel passe de l'authentique roi du Wagadou, que rappellent quelques lexies familières de son isotopie (antilopes, savane, buffles, lions, tatas, écuelles en bois, festins royaux...) à un Kaya-Magan mythique. Pour ce faire, le poète éclate d'abord les limites de son royaume, par l'introduction de symboles historiques comme le Cayor (le Cayor Mesa à la prodigalité légendaire), les guelowars (fondateurs des royaumes sérères) et l'empire du Mandingue porté à son apogée par Soundjata dont l'animal totémique est le buffle (les griots dans leurs chants le nomment parfois "fils de la femme buffle"). Ces deux royaumes sont non seulement plus récents, mais aussi font partie de l'environnement culturel du poète (l'empire mandingue s'étendait jusqu'au Sénégal, alors que Cayor<sup>5</sup> est situé au Sénégal). Cet éclatement de l'empire du Wagadu se poursuit avec l'intégration d'éléments symboliques qui rappellent l'Égypte des pharaons ("hiéroglyphes"), de la Grèce ("cheveux serpents") et de la Rome antique ("César"). L'extension du l'empire du Kaya Magan est alors doublement spatiale (de l'Afrique occidentale à l'Égypte, en passant par Rome) et temporelle (depuis les pharaons jusqu'au Cayor en transitant par les empires du Wagadu et du Mali). Kesteloot le confirme par ces propos: "Il synthétise ainsi en un seul poème-tableau 5000 ans d'histoire" (1991: 2). À force de mutations, Senghor se taille un royaume sur mesure qui contrairement au Wagadou originel touche désormais aux confins de la terre, comme pour marquer l'universalisme de son projet: "Je suis Prince du Nord du Sud, du Soleil-levant Prince et du Soleil-couchant."

Ce poème n'est plus une simple célébration nostalgique de l'Afrique traditionnelle au travers de la personne d'un de ses princes parmi les plus illustres, mais projection dans le futur, rêve, extériorisation d'une ambition. Senghor se plaît à rêver du dirigeant qu'il voudrait être. Le contexte de production du poème est très révélateur à ce sujet. À cette époque Senghor est député (*Éthiopiennes* d'où est extrait le poème "Le Kaya-Magan" a été publié en 1956, c'est-à-dire quatre ans avant l'indépendance du Sénégal). On peut alors supposer que le poète engagé dans la lutte politique pour l'émancipation de toutes les colonies se plaît à exposer sa vision de la mission dont il se sent investi: présider aux destinées de son peuple. Il aspire à gouverner son peuple non comme un potentat, mais comme *le bon berger*. Le roi mythique auquel le poète s'identifie incarne les qualités primordiales des dirigeants de

---

5 Cayor ou Kadior est un royaume du Sénégal (1566-1886) situé entre les fleuves sénégal et saloum. Peuplé de wolof en majorité lesquels détenaient le pouvoir, le Cayor étaient un royaume multiethniques (peuls, toucouleurs, sérères, mandingues, lebous et maures). Incorporé dans la colonie française en 1883, il s'éteint trois ans plus tard le 6 octobre 1886.

l’Afrique future. Le Kaya Magan devient ainsi le parangon du dirigeant, le modèle dont devrait s’inspirer tous ceux qui aspirent à gouverner sous quelques cieux que ce soit. L’amour pour son peuple est son trait distinctif qui fait passer les intérêts de ce dernier avant les siens propres. L’allégorie du dirigeant de l’Afrique moderne et au-delà du meneur d’hommes tout court que brosse le poète acquiert l’allure d’une prosopopée quand Senghor donne la parole au souverain, lequel s’adresse directement à son peuple. Ce choix énonciatif engendre une sorte de brouillage en raison de la présence d’un double schéma énonciatif : aux actants de niveau 1 que sont Senghor et le lecteur se superpose un autre schéma actantiel dont les pôles sont les personnages du chant: le Kaya Magan et son peuple; au point où l’on est quelquefois réduit à se demander, devant certaines séquences, qui de Senghor ou du roi mythique assume la prise de parole.

L’autre particularité du poème est que le je lyrique, au lieu de projeter ce qui a été ou est (une expérience vécue ou feinte), exprime plutôt ce qui sera. En dépit de son ancrage dans le passé, avec le Kaya Magan et toutes les images qui lui gravitent autour, le poème est résolument tourné vers le futur. En effet, Senghor projette dans son texte un rêve personnel. Mais, il s’agit d’un rêve éveillé, une ambition, un projet qui lui tient à cœur. Senghor a-t-il effectivement été pour son peuple le Kaya Magan qu’il chante dans son poème? Sa gestion du pouvoir présente sûrement des lacunes, mais il a laissé à la postérité l’image d’un chef d’État qui a volontairement quitté le pouvoir après vingt ans de règne, à rebours de ses pairs africains de l’époque soucieux avant tout de consolider leur “présidence à vie”.

On pourrait être tenté de voir le sujet lyrique comme un pur produit de l’imagination du poète, sans aucune attache avec la réalité, tant le Kaya Magan du poème n’a plus grand-chose à voir avec le prince du Wagadu. L’ethos poétique lyrique senghorien se présente comme une projection stylisée d’un soi fantasmé. Au cœur de cette stylisation, l’allégorie règne en maîtresse absolue avec à son service l’amplification méliorative. Ce qui nous fonde à voir dans ce texte une ode. Le chant, comme l’allons démontrer se présente comme un texte laudatif, dialogique et fondamentalement négritudien.

### **3. *Le Kaya Magan*, une ode dialogique négritudienne**

L’ode est un héritage de l’antiquité grecque. À l’origine, elle avait vocation à être chantée, accompagnée de musique instrumentale et danse. Avec Pindare, le grand maître du genre, le poème est très codifié. Le texte progresse, par exemple, du préambule ou *proème* aux recommandations et conseils d’ordre moral, en passant par l’évocation du moment de la victoire. Les amendements apportés au canon pindarien ont été l’œuvre, dans la tradition française, principalement de Ronsard, Boileau et plus récemment Claudel.

Selon le dictionnaire Larousse, ode (du grec *ôdé*, “chant”, puis, plus particulièrement, “poésie lyrique”) “désigne en général un poème destiné à être chanté, ou une œuvre musi-

cale lyrique (par opposition à dramatique), dont le style est large et noble, et dont l'objet est souvent la célébration ou la commémoration d'un héros, d'une circonstance, etc." L'on distingue, en général, deux principaux types: l'ode héroïque dont le style et le sujet sont nobles et l'ode anacréontique dont le sujet et le style sont légers, familiers. Pour Maulpoix, l'ode et l'élégie (le "revers dépressif" de l'ode), sont les deux pôles de la poésie lyrique entre lesquels se situent de nombreuses autres formes. Il précise en substance: "L'ode est louangeuse par vocation. Elle constitue l'une des formes lyriques majeures de l'éloge. Elle prend prétexte d'un évènement singulier pour s'élever jusqu'à quelque grande vérité morale." (2000: 151). L'ode est le pendant discursif de la stèle, "témoin immuable" des hauts faits d'un homme ou d'un peuple. Mais, il arrive aussi que l'ode aborde des thèmes plus familiers, plus communs dans un style tout aussi commun ou léger, comme mentionné ci-dessus. Elle se présente alors comme une poésie ambivalente qui traite de thèmes nobles, élevés, mais aussi des choses ordinaires. Elle a pour équivalent l'hymne, le chant de célébration. L'éloge est son trait distinctif majeur.

Le laudatif se retrouve aussi bien dans les lexies ("roi de la nuit de verre") que dans les images mélioratrices ("je suis le buffle qui se rit du lion, de ses fusils chargés jusqu'à la gueule"). Le sujet du poème est un personnage de grande noblesse. Kaya Magan auquel Senghor s'identifie est, comme stipulé ci-dessus, le prestigieux souverain d'un authentique empire africain. Sur cette base, le poème de Senghor se rapproche davantage de l'ode héroïque, en raison de la noblesse du sujet et du style tout aussi élevé, comme nous nous proposons de le montrer succinctement. En sus de quelques traits brossés plus haut, nous pouvons retenir les diverses réitérations et quelques inversions.

Les figures de réitération abondent dans le chant. L'on dénombre la répétition simple de lexies à l'instar du numéral cardinal "douze mille" ("douze mille étoiles" et "douze mille écuelles") dans des versets successifs et de l'épithète "rouge" ("Il en sort l'or rouge et l'homme rouge – rouge ma dilection à moi"). Mais, comme figure de répétition, l'anaphore est de loin la plus manifeste. Elle est tantôt interne au verset: "Vous voici quotidiennes mes fleurs mes étoiles, vous Voici à la joie de mon festin". Tantôt elle est placée en début, par exemple:

"Mon empire est celui des proscrits de César, des grands  
bannis de la raison ou de l'instinct  
Mon empire est celui d'Amour et j'ai faiblesse pour toi femme"

Puis, l'on dénombre deux refrains:

Refrain1: "KAYA MAGAN je suis!"  
"Je dis KAYA MAGAN je suis [...]".

Refrain2:

“Paissez mes antilopes [...]”  
“Paissez mes seins [...]”  
“Paissez faons de mon flanc [...]”

Outre le rythme binaire que ces refrains impriment au poème (temps 1 pour la constante ou refrain et temps 2 pour la variable ou couplet), ils mettent en évidence les pôles du système énonciatif. En effet, le premier refrain est tourné vers l'énonciateur (*je dis/je suis*) et le second vers le peuple (*paissez/dormez*). Quelques inversions aussi se remarquent dans le chant et en ajoutent à sa beauté: “[...]quotidiennes mes fleurs”; “[...] rouge ma dilection à moi”; “Kaya Magan je suis”; “le ravissement de vous...”

La grande vérité morale à laquelle le poète élève le lecteur pourrait se résumer ainsi: les modèles pour inspirer demain foisonnent dans le passé du continent. Il faut juste les redécouvrir et les célébrer. Ou encore, tous les peuples sous tous les cieux ont besoin, pour leur prospérité, de dirigeant à l'image du *bon berger*.

Quand bien même le poème est une autocélébration, le primat du *Je* ne débouche presque jamais sur un anéantissement du *Tu*. Cet autre aspect majeur du texte lyrique, Maulpoix le mentionne en ces termes: “Autant que célébration, le lyrisme est prière, demande, adresse, appel. Le “je” n’y peut parler sans rencontrer un “tu” (1996: 27). Kaya Magan ne semble pas déroger à la règle. En effet, en conformité avec le mythe grec selon lequel *Narcisse*<sup>6</sup> est toujours inséparable d'*Écho*, l'évocation de soi se double d'une adresse à l'*alter ego*, incarné par le peuple dans *Le Kaya Magan*. En laissant libre cours à ses sentiments intimes qui sont essentiellement, la fierté, la joie, l'amour pour son peuple, le Kaya Magan interpelle régulièrement celui-ci; l'attestent les apostrophes et les nombreuses phrases impératives dont le poème est émaillé. Par exemple: “Paissez mes antilopes”; “Que l'on allume...”; “Mangez et dormez...”; “Donc picorez, Dormez...”. Il ne s'agit point d'ordres ou injonctions adressées au peuple, mais plutôt de l'humble invitation au festin royal (“paissez”; “mangez”; “picorez”, “dormez”). Les noces du souverain avec son peuple semblent imminentes, si elles n'ont déjà débuté, comme le montre la double apostrophe suivante: “Vous voici quotidiennes mes fleurs mes étoiles, vous voici à la joie de mon festin”. La dévotion du poète pour son peuple transparait à travers ces lexies qui relèvent pour la plupart de l'isotopie de l'affectivité comme *antilopes, faons de mon flanc, fleurs, étoiles*.... Cette union finit par devenir fusionnelle, mystique même: “Vous respirez par mes narines”.

Au total, sur 34 versets que comporte le poème, dix-neuf ont pour référent princi-

6 Narcisse, dans la mythologie grecque est un chasseur béotien, de Thespies précisément, fils de la nymphe Liriope et du dieu du fleuve Céphise. Il serait mort en admirant son reflet dans l'eau d'une source. Il est le symbole de l'amour immodéré de soi, de la connaissance repliée sur elle-même.

pal<sup>7</sup> le peuple contre douze pour *Kaya Magan* lui-même; les trois derniers renvoyant à des référents autres comme “l’Étrangère aux yeux de clairière”. Dans l’unité dialectique souverain-peuple, la précellence revient au dernier. En conséquence, dans cet éloge de soi qui se double de l’exaltation du peuple, le primat revient au peuple devant qui Senghor semble s’effacer, par déférence.

Enfin, ce poème est négritudien à bien d’autres égards. Le thème est cher aux chantres du courant: le destin des peuples noirs. Qui doit conduire ce peuple de douleurs, quelles qualités majeures doit il incarner?

Recourir au passé pour construire demain a été pendant longtemps le leitmotiv des négritudiens. Ici aussi, il y a valorisation du passé à travers le rappel des fastes de la cour du *Kaya Magan*, par exemple. L’enracinement dans les traditions africaines se conjugue avec l’ouverture au monde par l’intégration des références grecques, romaines entre autres, comme nous l’avons souligné ci-dessus. L’autre aspect est l’universalisme du combat: “Ce n’est pas par haine des autres races que je m’exige bêcheur de cette unique race, c’est pour la faim universelle, c’est pour la soif universelle...”, s’exclamait Aimé Césaire dans le *Cahier d’un retour au pays natal*. Senghor, pour sa part, affirme:

Pour les Blancs du Septentrion, les nègres du Midi d’un  
bleu si doux.  
Et je ne dénombre les rouges du Ponant, et pas les transhumants du Fleuve!  
Mangez et dormez enfants de ma sève, et vivez votre  
Vie des grandes profondeurs.

Comme chez Césaire et chez bien d’autres poètes de la négritude, il y a ce constant souci de montrer qu’il ne s’agit point d’un combat racial, régional, sectaire en somme; mais plutôt d’une lutte pour l’émancipation de l’homme en général. Une sorte de parade par anticipation contre le piège des colonialistes qui tentaient d’entretenir chez les colonisés en lutte contre le système colonial un sentiment de culpabilité et les y enfermer afin de contrecarrer durablement l’esprit de révolte.

*Kaya Magan*, sous les dehors anodins de l’éloge de soi, se présente comme un poème à haute portée politique. Le souverain décrit dans le poème se pose comme un modèle à imiter pour ceux qui aspirent à gouverner des peuples et un miroir pour tous ceux qui président déjà aux destinées des peuples. Ils pourront découvrir au travers de ce poème s’ils ont accompli leur mission ou ont failli.

---

Écho, pour sa part, est une oréade ou nymphe des montagnes. Pour avoir aidé Zeus à tromper la jalousie d’Héra, elle encourut la colère de celle-ci et fut condamnée à ne plus pouvoir parler, sauf pour répéter les derniers mots qu’elle avait entendus. Tombée amoureuse de Narcisse et incapable de lui faire part de ses sentiments, elle mourut de chagrin.

7 Nous disons principal pour souligner qu’il n’y a pas toujours des versets exclusivement consacrés à l’un ou autre pôle de l’énonciation. Les indices référentiels de *Kaya Magan* et du peuple sont dans la majeure partie des cas mêlés, imbriqués dans la même séquence de versets.

#### 4. Conclusion

À partir de l'analyse de la figuration du je lyrique, il nous a été loisible de montrer que pour se dire, Senghor a choisi dans Kaya Magan, la célébration, l'ode. Que l'on ne s'y trompe surtout pas. Le titre thématique pourrait abuser plus d'un. Derrière l'hymne au Kaya Magan se profile, en fait, un éloge de soi, une autocébration. Elle est bâtie sur une analogie majeure que signale le premier verset ("KAYA MAGAN je suis!") lequel, comme leitmotiv, revient au cœur du chant avec insistance "Je dis KAYA MAGAN je suis"). Senghor s'assimile à ce souverain qui au terme des avatars multiples qu'il lui fait subir se trouve idéalisé. Il en fait le modèle, le parangon qui inspirera sa gouvernance future à la tête de son pays le Sénégal. Auto-allégorisation et amplification méliorative sont les deux procédés rhétoriques majeurs du texte. Dans leur interrelation, la précellence revient à l'auto-allégorisation. Leur étude aura permis de dévoiler le poème comme une ode dialogique en raison, entre autres, de la polyphonie énonciative qui le caractérise. Par ailleurs, l'on ne peut raisonnablement étudier Senghor sans se référer au mouvement littéraire dont il a été l'un des chantres, à savoir la négritude. Il nous aussi semblé utile, au besoin, de sortir du co-texte pour nous référer au contexte socio-historique en vue de confirmer les résultats de l'analyse structurale. Les trois caractéristiques fondamentales du lyrisme se retrouvent dans Kaya Magan: l'expression des sentiments, le chant par le recours aux procédés littéraires expressifs engendrant une parole imagée, rythmée et mélodieuse et l'idéalité par la sublimation du souverain mandingue au point de l'ériger en parangon. En effet, le poème "Le Kaya Magan" qui met en lumière les vertus du souverain ou du dirigeant, reste un texte très contemporain, en Afrique et dans la plupart des pays du sud de l'hémisphère, qui ont mal à leurs dirigeants. *In fine*, lyrisme et engagement peuvent s'épouser plus facilement dans le cas du lyrisme collectif (expression de la douleur collective par exemple) mais aussi du lyrisme individuel à condition que l'écriture de soi, la projection de sa personnalité intime, soit suffisamment épurée pour toucher à l'universel.

#### Références bibliographiques

CALAS, Frédéric. 2007. *Introduction à la stylistique*. Paris, Hachette.

CALAS, Frédéric. 2011. *Leçons de stylistique*. Paris, Armand Colin.

COLLOT, Michel. "Lyrisme et réalité" in *Littératures*, No 110, 1998, 38-48, <[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047\\_4800\\_1998\\_num\\_110\\_2\\_2470](http://www.persee.fr/doc/litt_0047_4800_1998_num_110_2_2470)>.

COLOMB-GUILLAUME, Chantal. "Jean-Michel Maulpoix, un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité" in <<http://poezibao.typepad.com/guillaume-chantal-jean-michel-maulpoix.pdf>>.

*Dictionnaire Larousse en ligne* <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>>.

- DESSONS, Gérard. 2000. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris, Armand Colin.
- DUPRIEZ, Bernard. 1984. *Gradus les procédés littéraires*. Paris, Éditions 10/18.
- Encyclopaedia Universalis*, <<https://www.universalis.fr>>.
- FELMAN, Shoshana, "Lyrisme et répétition" in *Romantisme*, 1973, n°6. Figures du lyrisme, 3-18, <[http://www.Persees.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1973\\_3\\_6\\_5866](http://www.Persees.fr/doc/roman_0048-8593_1973_3_6_5866)>.
- FROMILAGHE, Catherine et Sancier, Anne. 1991. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris, Bordas.
- FROMILAGHE, Catherine et Sancier, Anne. 2005. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris, Armand Colin.
- KESTELOOT, Lilyan. 1991. "En relisant...Le Kaya Magan de L. S. Senghor" in *Ethiopiennes, Revue négro-africaine de littérature et d'esthétique*, n° 53. <<http://ethiopiennes.refer.sn>>.
- MAULPOIX, Jean-Michel. 1996. *La poésie malgré tout*. Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel. 2000. *Du lyrisme*. Paris, Librairie José Corti
- MAULPOIX, Jean Michel. 2009. "Le lyrisme, histoire, formes et thématique", <[maulpoix.net /lyrisme.htm](http://maulpoix.net/lyrisme.htm)>.
- MAULPOIX, Jean-Michel. 2009. *Pour un lyrisme critique*. Paris, José Corti.
- MOLINIÉ, Georges et Mazaleyra, Jean. 1989. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris, PUF.
- MOLINIÉ, Georges. 2001. *La stylistique*. Paris, PUF, 3<sup>e</sup> éd.
- RABATÉ, Dominique (sous la dir.). 2001. *Figures du je lyrique*. Paris, PUF.
- SENGHOR, Léopold-Sédar. 2006. *Œuvre poétique*. Paris, Seuil.